

Live Hov

HENRIK IBSEN SOM TEATERMANN

»Kan kun skrive ganske kort da jeg er aldeles optagen af teaterprøver«, heter det i et brev fra Henrik Ibsen til hustruen Suzannah, skrevet i Kristiania januar 1895.¹ På dette tidspunkt var Ibsen en verdensberømt dramatiker, men interessen for iscenesettelse og skuespillerkunst var åpenbart stadig levende. Min tese – som jeg vil argumentere for både i denne artikkelen og i min kommende bok – er da også at Ibsen gjennom nesten hele sin karriere tenkte og skrev som en erfaren teatermann.²

»Den litterære Ibsen« – på scenegulvet

En av flere veletablerte myter om Ibsen går ut på at han fortrinnsvis var en litterær forfatter, som skrev for sine lesere snarere enn for teatrets publikum, og som mistet all interesse for det levende teatret så snart han slapp fri fra det ulystbetonte teaterarbeidet i yngre år. Ibsenforskningen domineres også av den litterære kritiske tradisjonen; skuespilltekstene er blitt studert og kommentert nettopp som litteratur, mens deres teaterpotensiale har vært neglisjert. Her er Ibsen ellers i godt selskap; et tilsvarende syn på dramatikken som genre har preget forskningen om all verdens dramatikere, fra antikken til dags dato.

Kanskje skal denne litterære synsvinkelen ses i sammenheng med en utbredt oppfatning av teatret som kunstig, profant og syndig – og generelt mindreverdige. En slik tradisjon kan spores tilbake i historien via pietister og puritanere, pave-makt og kirkefedre helt til Platon, og den viktigste årsaken til denne lave status er antagelig at teatret manifesterer seg fysisk – kjødelig – i det offentlige rom (se Barish 1981). Det har derfor vært regnet som finere å skrive *litteratur* enn *teatertekster*, og det kan tenkes at denne preferansen for litteratur frem for teater er kommet til å prege oppfattelsen også av de enkelte dramatikers intensjoner – apropos spørsmålet om hvem Ibsen skrev for.

Ikke desto mindre har en lang rekke kanoniserte, litterært opphøyde dramatikere – fra Aischylos til Brecht – hatt sitt utgangspunkt i det praktiske teatret. Som kjent arbeidet Ibsen selv som utøvende teatermann gjennom 13 år, fra 1851 til 1864, ved de *norske* teatrene i Bergen og Christiania (Oslo). Han var først sceneinstruktør og senere også teatersjef, og dessuten virket han periodevis som teaterskribent og -kritiker, samt selvfølgelig som dramatiker. I disse årene arbeidet han altså helt bokstavelig både scenisk og litterært.

Som sceneinstruktør i Bergen hadde Ibsen særlig ansvaret for 'den ytre regi', det vil si alt som angikk forestillingenes visuelle side. Det er bevart tre store regi-

bøker fra Det norske Theaters virksomhet i perioden 1852-57, med sceneanvisninger, notater og skisser for i alt 67 skuespill. Det meste av materialet er skrevet og tegnet av Ibsen og viser hvordan han nøyaktig og utførlig planla hver enkelt forestilling. I regibøkene har han først og fremst redegjort for selve scenearrangementet, med plasseringen av kulisser, møbler og personer på scenen. Det er dessuten fortegnelser over rekvisitter, og generelle bemerkninger om stykkenes oppsetning. I mange tilfeller har Ibsen tegnet skisser av arrangementene, med prikkete linjer som angir personenes bevegelser. Andre skisser fra Ibsens hånd viser at han undertiden også hadde ansvaret for dekorasjoner og kostymer.

Ibsens befatning med 'den ytre regi' er et aspekt av særlig interesse, fordi det i så høy grad kan spores videre i hans teaterkarriere, om enn på et annet og mindre konkret nivå. Både hans bevisste plassering av rollefigurene i scenerommet og hans symbol-ladete spill med de visuelle elementene er angitt i dramatekstenes stadig mer detaljerte sceneanvisninger, som har vært gjenstand for nyskapende og interessante analyser. Dem vender vi tilbake til.

Som instruktør og enda mer som teatersjef kom Ibsen til å opparbeide seg et imponerende kjennskap til samtidens dramatikk og foretrukne repertoar. De norske teaterscenene hadde jo et meget begrenset publikum og var nødt til å sette opp stadig nye forestillinger i en evig strøm:

Under uafbrudt Anstrængelse med 3-4 Spilleaftener om Ugen, har Personalet næsten hele Sæsonen igjennem fra Onsdag til Onsdag maattet indstudere et nyt Stykke; men at den første Forestilling af Stykker, der saaledes fremdrives, ofte kommer til i højere Grad at tilfredsstille Kassens end Kunstens Fordringer er begribeligt nok. (Fra Ibsens årsberetning til Kristiania Norske Theaters bestyrelse, 4. juli 1859.)³

Både i årsberetningene og i diverse avisartikler fra tiden som teatersjef i Christiania gjør Ibsen rede for alle de vanskeligheter han måtte kjempe med. Økonomien var altså meget stram, skuespillerne var relativt få og tildels uerfarne, og selve scenen var gammeldags, trang og dårlig belyst. Ibsen fikk i atskillige tilfeller anerkjennelse for sine forestillinger, men i perioder ble han også møtt med skarp kritikk, og han forsvarte seg da i pressen med nebb og klør, ofte i meget polemiske, nærmest kverulantiske toner. Overfor teaterbestyrelsen skriver han mer behersket, undertiden nesten ydmykt, som i følgende bemerkning fra samme årsberetning: »Æsthetikeren vil selvfølgelig ikke vide af Tvist i et saadant Punkt, men ved et theater lærer man at blive praktisk, man vænner sig til at indrømme Forholdenes Magt og midlertidigt opgive den højere Fordring naar det absolut maa saa være.«

I likhet med Det norske Theater i Bergen var Kristiania Norske Theater både nasjonalt og norsk pr. definisjon, slik det uttrykkelig er angitt i begge teatrenes navn. De skulle fungere som en motvekt og en fornyelse i forhold til Christiania

Theater, hvor majoriteten av skuespillerne – og ikke minst scenespråket – var dansk. De nye alternative scenene i Bergen og Christiania hadde som program å satse på norske skuespillere, norsk språk, norsk dramatikk og norsk tematikk, i tråd med den nasjonale bevegelse som gjorde sig gjeldende i tidens kulturliv.

Målsetningen om å spille norsk dramatikk var imidlertid vanskelig å realisere, for foreløpig fantes det forholdsvis få skuespill i denne genren. Både i Bergen og i Christiania var de 'norske' teatrenes repertoar dominert av danske og franske lystspill, syngespill og vaudeviller, og særlig teatret i Christiania ble utsatt for mye kritikk – og harselas – på grunn av det lite nasjonale og lite seriøse repertoaret. Høsten 1859 ble for eksempel *En Caprice*, »dramatisk Divertissement med Sang og Dans« av Erik Bøgh, oppført 23 ganger på rad, med danserinnen Bianca Bils – importert fra København – som det store trekkplaster. Denne suksessen fikk *Aftenbladet* (nr. 270) til å rykke ut med en spottende kommentar om det stakkars fattige nasjonale teater der man nå formelig danset på roser, etter at »den tunge pose av gode nationale Forsætter« var kastet overbord til fordel for utenlandske danserinner (sitert fra Lund 1925, ss. 54-55).

Spørsmålet om det nasjonale repertoaret fyller mye i Ibsens teaterartikler fra denne tiden, dels som forsvar mot anklager og kritikk, og dels som anklage og kritikk rettet den andre veien, mot offentligheten for manglende støtte i denne nasjonalt betydningsfulle saken. Ofte skriver Ibsen som nevnt polemisk, men han kan også skrive avbalansert, analyserende og innsiktsfullt. Store kunnskaper om dramatikk, sceniske forhold og skuespillerkunst kommer likedan til uttrykk i hans teateranmeldelser fra de siste årene i Christiania, da han – utrolig nok etter vår tids forhold – anmeldte det konkurrerende teatrets forestillinger. I skribentvirksomheten som helhet ser man hvor mye Ibsen har lært om teaterfaget i løpet av sine år som praktisk utøvende teatermann, gjennom sitt samarbeid med skuespillere, teatermalere og scenearbeidere. Han hadde kort sagt lært sitt fag fra bunnen.

Teatermann pr. korrespondanse

I 1864 forlot Ibsen som kjent Norge for deretter å leve i utlendighet i 27 år, skiftevis i Italia og Tyskland. Gjennom hele denne perioden opprettholdt han imidlertid kontakten med teatret, både via teaterbesøk og via utallige brev til teaterdirektører, sceneinstruktører og skuespillere. »Du maa være forvisset om at jeg under min lange Udenlandsrejse med Interesse har fulgt Theatersagerne hjemme og ligesaa alt, hvad dermed staar i Forbindelse. Norske og danske Blade holder jeg, og jeg har saaledes stadigt kunnet følge med hvad der passerer«, skriver Ibsen til skuespilleren Andreas Isachsen, fra Dresden, mai 1869. En tilsvarende forsikring finnes i et brev sendt fra München, nesten 20 år senere: »Jeg beder dem

alle være forvissede om at jeg stedse med vågen interesse følger Kristiania teaters virksomhed», heter det her (mars eller april 1888). Også denne gang er adressaten en av teatrets egne, nemlig skuespillerinnen Laura Gundersen.

Ut over generelle sympatierklæringer som disse finnes det et stort antall brev som viser en mer aktiv og konkret interesse fra Ibsens side. »Det er naturligvis ikke min mening her på afstand at ville øve nogen indflydelse hverken på iscenesættelsen af stykket eller på rollefordelingen, men nogle ord om, hvorledes jeg har tænkt mig et og andet, kan dog ikke skade«, skriver han fra Roma i desember 1882, til teatersjef Hans Schrøder ved Christiania Teater, innen premieren på *En folkefiende*. Til tross for den innledende erklæringen inneholder brevet faktisk en rekke spesifikke forslag i sakens anledning, og tilsvarende utspill finnes i de mange andre teaterbrevene, hvor Ibsen i høflige, men innstendige vendinger gjør hva han kan for at påvirke teatrets disposisjoner.

Det dreier sig i første rekke om rollebesetningen, men han engasjerer sig også i selve personinstruksjonen og iscenesettelsen, herunder spørsmål om kostymer, bevegelser på scenen, replikkføring og tempo. Ibsen fungerer kort sagt som teatermann pr. korrespondanse. Med en teaterhistorisk betegnelse kan man kalle ham *teaterconnaissance*; her inngår han nemlig i en tradisjon der andre dramatikere har virket før ham, som Voltaire og Holberg.

For å belyse denne virksomheten vil jeg ta utgangspunkt i et langt regibrev som Ibsen skrev til teatersjef Schrøder i desember 1890, forut for den første norske oppsetningen av *Hedda Gabler*. Ved denne anledning var dramatikeren stort sett fornøyd med teatrets forslag til rollebesetning, med en viktig unntagelse: »Der er blot ét eneste punkt som står mig for hovedet og det er at herr Reimers i sit ydre så lidet svarer til det billede, jeg gerne vilde man skulde modtage af Ejler Løvborg. Men ved hjælp af maskerings- og påklædningskunster må der vel kunne bødes adskilligt herpå.« I et tidligere teaterbrev hadde Ibsen presisert at Rebekka i *Rosmersholm* skulle fremstilles som et »levende, virkeligt menneske«.⁴ Et tilsvarende syn går igjen i en rekke av brevene. Men skuespillerne som skulle fremstille disse menneskene var jo selv både levende og virkelige – på sin egen måte, som sjelden svarte helt til Ibsens forestillinger om rollefigurenes utseende og vesen. Dermed oppsto det selvfølgelig konflikter mellom det virkelige liv, slik det tok seg ut i teatrenes begrensede ensembler, og Ibsens ideale fordring om kunstnerisk »natursandhed« – som er det uttrykket han gang på gang benytter seg av. Imidlertid var han jo en erfaren teatermann og visste at mange problemer kunne løses ved sceniske virkemidler, slik han gir uttrykk for i den nettopp siterte kommentaren om skuespilleren Arnoldus Reimers, som altså var påtenkt til Ejler Løvborgs rolle.

Den samme Reimers var tidligere blitt omtalt av Ibsen i et tilsvarende brev om rollebesetning, angående *En folkefiende*. Her ga dramatikeren uttrykk for at både Reimers og en annen av de foreslåtte skuespillerne passet dårlig for rollene

i det ytre og begrunnet dette via interessante karakteristikk. Også ved denne tidligere leilighet foreskrev han relevante redningsforsøk, basert på kost, mask og spillestil.

Rom, den 24.

December 1882

Herr teaterchef Schrøder!

Morgenbladet har bragt en meddelelse om rollebesætningen i *En folkefiende*, og i den anledning må jeg atter uleilige Dem med nogle linjer. Jeg ser at herr Gundersen skal spille byfogden. Denne skuespillers ydre passer ganske visst ikke videre godt for en mand, som ikke tåler at tænke på at spise varm mad til aftens, som har en dårlig mave, en slet fordøjelse og som lever af tyndt thevand. Heller ikke passer det synderligt for en mand, der betegnes som pæn, fin og pertentlig. Men disse mangler kan jo tildels afhjælpes ved en hensigtsmæssig maskering og påklædning. Herr Gundersen må derfor anvende stor omhu på disse to ting. Heller ikke harmonerer herr Reimers's legemsbygning med et temperament som doktor Stockmanns; iltre mennesker er i alminnelighed mere spædlemmede. For herr Reimers gælder altså ganske den samme anmodning som foran er rettet til herr Gundersen. Han må gjøre sig så tynd og så liden som det er ham muligt.⁵

Også det neste eksemplet gjelder rollebesetningen, og her dreier det seg faktisk om et tema som jeg har arbeidet med i andre sammenhenger, nemlig de såkalte bukseroller, som igjen hører inn under den bredere kategorien *cross dressing*.⁶ Gjennom flere hundre år hadde bukserollene vært benyttet bevisst som en dramaturgisk og scenisk effekt, mange ganger med kommersielle hensikter, også i Ibsens tid som teatersjef. Han reagerte imidlertid sterkt på teatrets forslag til rollebesetning i *En folkefiende*, der det fremgikk at Stockmanns to sønner, 13 og 10 år gamle, skulle besettes med skuespillerinner:

At lade gutteroller spilles af damer kan til nød gå an i operetten, i vaudevillen eller i det såkaldte romantiske skuespil; thi her kræves ikke først og fremst ubetinget illusion; enhver tilskuer er sig under opførelsen fuldt bevidst at han bare sidder i et teater og ser på en teaterforestilling. Men annerledes forholder det sig når *En folkefiende* spilles. Tilskueren skal føle sig som om han var usynlig tilstede i doktor Stockmanns dagligstue; alt må her være virkeligt; begge gutterne også. Derfor er det at de ikke kan spilles af to forklædte skuespillerinder med lokkeparykker og med snøreliv; de kvindelige former kan ikke dølges af drakten, trøje og buxer, og aldrig vil de få nogen tilskuer til at tro at han har for sig to virkelige skolegutter fra en af småbyerne. Hvorledes kan desuden en voksen dame komme til at se ud som et ti års barn? Begge rollerne må derfor nødvendigvis spilles af børn, i yderste nødsfald af et par småpiger, hvis former endnu ikke er udviklede; og da væk med korsetterne og lad dem få store stygge guttestøvler på benene. Guttemanerer må de naturligvis også oplæres i.

Ibsen skriver altså engasjert om dette spesielle teaterpraktiske problem og kommenterer ubesværet det som den gang må ha vært relativt intime detaljer angående kvinnelige former og kvinnelig påkledning. Begrunnelsen for anbefalingen er atter en gang ønsket om »naturesandhed« eller realisme; her formuleres faktisk prinsippet om »den fjerde vegg« helt bokstavelig med bemerkningen om at tilskueren skal føle seg usynlig tilstede i doktor Stockmanns dagligstue.

Ønsket om størst mulig »naturesandhed« ga seg også utslag i en form for fjerninstruksjon fra dramatikerens side, stadig pr. brev. Jeg har valgt et par eksempler skrevet i Roma november 1884, angående de første oppsetningene av *Vildanden*. Sammen med sitt forslag til rollebesetning har Ibsen – i brev til teatersjef Schrøder – tilføyd korte karakteristikker av rollefigurene, først og fremst av Hjalmar:

Denne rolle må endelig ikke gives med noget slags parodisk i udtrykket; ikke med spor af bevidsthed hos skuespilleren om at der i ytringerne ligger noget som helst af komisk anstrøg. Han har dette hjertevindende i røsten, siger Relling, og det må frem for alt fastholdes. Hans følsomhed er ærlig, hans tungsind smukt i sin form; ikke fnug af affektation. (...) Dette er et fingerpeg for vedkommende skuespiller.

I de siste månedene av 1884 var flere teaterensembler i Norden i gang med forberedelsene til *Vildanden*, og Ibsen har åpenbart fulgt dem alle i tankene. August Lindberg, som hadde ansvaret for oppsetningen ved Dramaten i Stockholm, mottok i denne sammenheng et interessant regibrev fra dramatikerens, med detaljerte anvisninger for spillet i sluttscenen – en slags supplerende sceneanvisninger: »Når Hedvig har skudt sig, må hun lægges således på sofaen at fødderne er nærmest i forgrunden, for at den højre hånd med pistolen kan hænge ned. Når hun bæres ud gennem køkkendøren har jeg tænkt mig at Hjalmar holder hende under armene og Gina ved fødderne.«

Fra årene etter Ibsens tilbakekomst til Norge i 1891 finnes det mindre materiale av denne art, men nå kunne han jo kommentere oppsetningene ved Christiania Theater muntlig, ved sin egen tilstedeværelse. I brevet til hustruen Suzannah, sitert innledningsvis, forteller Ibsen altså at han er aldeles opptatt av teaterprøver, underforstått på sitt nye stykke, *Lille Eyolf*. »I overmorgen skal stykket gå. Det tegner meget godt; alle rollehavende anstrænger sig til det yderste«, fortsetter dramatikerens, som åpenbart har deltatt ved atskillige prøver. En måneds tid tidligere engasjerte han seg som så ofte før i avstandsregi, da det samme nye stykke skulle innstudies i København – og sendte gode råd med posten: »Pass ved indstuderingen på at Eyolf ikke slæber sig på krykken som en lidende patient, der netop er kommen op af sygesengen. Han er vant til den sport; har gået med krykke al sin tid og hjælper sig nokså godt til rette«. ⁷ Både Eyolf selv og hans krykke er ofte blitt tillagt symbolske valører, men Ibsen har altså ønsket et realistisk og moderat uttrykk også i denne rollen.

Disse korte glimtene fra dramatikerens lange teaterliv er selvfølgelig trukket frem her som en motvekt mot myten om den *litterære* Ibsen. Det kan ikke være tvil om at dramatikeren gjennom alle år bevarte en levende interesse for teatrets realisering av skuespillene, og han var da også til stede ved utallige oppførelser, både i utlandet og i Christiania.

Det er et faktum at Ibsen aldri igjen kom til å virke som aktivt arbeidende teatermann, etter at han hadde forlatt Norge i 1864. Imidlertid var det flere ganger tale om at han skulle vende tilbake til Christiania som teatersjef, og denne muligheten både frister og frastøter ham. »Når man så længe, som jeg, har havt med teaterledelse at gøre, og når man så udelukkende som jeg har beskæftiget sig med dramatiske arbejder, så kan det jo ikke fejle at lysten til praktisk at ta' hånd i med mangel gang melder sig med styrke; teatret har noget dragende ved sig«, skriver han til dikterkollegaen Bjørnson, fra Gossensass september 1884. Det kan allikevel ikke bli til noe i denne omgang, konkluderer han, med en kommentar om »alle de oprivende teatergrejer«.

Her høres en gjenklang av en bemerkning i et langt tidligere brev til Bjørnson, fra Roma desember 1867: »Theaterstrævet er for en Digter en dagligt gjentagen Fosterfordrivelse«. Den gang var det Bjørnsons fortsatte ansettelse som teatersjef som var til diskusjon, men passasjen om fosterfordrivelsen er ofte blitt sitert løst fra sammenhengen, som et slående bevis på Ibsens lede ved det praktiske teaterarbeidet. Men egentlig dreier det seg mest om prioritering av tid, krefter og inspirasjon; det er diktningen, forfatterskapet som utsettes for fosterfordrivelse, ved at det avbrytes og forsømmes gjennom »Theaterstrævet«.

Det dobbelte publikum

I et teaterperspektiv oppfattes dramatikkens karakterer selvfølgelig som *roller* for skuespillere, mens en litterær synsvinkel snarere betrakter dem som selvstendige skikkelser på linje med personene i en roman. Forholdet mellom den litterære og den sceniske tolkning kommenteres av Ibsen i en teateranmeldelse fra oktober 1862, der han innledningsvis foretar en sammenfattende analyse av samtidens dramatikk og påpeker at alle disse stykker ved lesningen gjør »et indtryk af noget Fuldfærdigt, hvilket kommer deraf, at Opgaven ikke ligger dybere, end at læseren strax kan se, hvorledes han skal spille rollen på sin Fantasies Scene.« Men nettopp denne »fuldfærdighed« er en mangel i et dramatisk verk, fortsetter Ibsen, »thi det udelukker muligheden af for Skuespilleren at lægge noget til af sin egen Kunst, og kan han ikke det, saa bliver Dramaet nødvendigvis en dramatisk Uting paa Scenen«.

I disse betraktninger fremhever Ibsen altså at det oppførte verk skal være noe annet og mer end den foreliggende tekst; dramatikeren skal ha sørget for at tek-

sten kan utdypes og berikes av skuespilleren på scenen. Om den ca. 30 år eldre Ibsen berettes det imidlertid at han opptrådte meget avvisende, da det i en festtale blev overbrakt ham en takk fra skuespillerne for alle de storartede roller han hadde skrevet for dem (1891). »Jeg har ikke skrevet roller for skuespillere og skuespillerinder. Jeg har skrevet for at skildre menneskeskæbner, ikke for at skrive roller!«, skal Ibsen ha snerret (jf. Ibsen 1948, s. 98). Hva mente han da egentlig om forholdet mellom sin dramatikk og sitt publikum?

Ettersom de to sitatene ovenfor stammer fra henholdsvis et tidlig og et sent tidspunkt i Ibsens karriere, kunne man mene at han simpelthen skiftet mening underveis i forløpet. Et annet og bedre svar er formulert av litteratur- og teaterforskeren Egil Törnqvist, som har argumentert for at Ibsen kort og godt skrev for et dobbelt publikum, altså både for sine lesere og for sitt teaterpublikum (se Törnqvist 1998).

Utallige brev fra Ibsens hånd dokumenterer faktisk dikterens ønske om at hans verker både skulle trykkes, selges, læses – og oppføres på teaterscenen. Brevene viser dessuten hvor viktig det var for ham at prosessen skulle forløpe i nettopp den rekkefølgen. De fleste av skuespillene blev da også utgitt i bokform noen uker eller et par måneder før de fikk sin uroppførelse, og denne todelte presentasjonen fant nesten alltid sted i tiden før og etter et årsskifte.

Ibsen har selv gjort rede for de forretningsmessige forholdene som lå til grunn for en slik disposisjon. Han peker på at det litterære boksaltet jo hovedsakelig foregår i årets to siste måneder, og at det derfor er nødvendig at et nytt verk trykkes og utsendes allerede i oktober, hvis det i rette tid skal kunne være på plass i de fjernere områder av Sverige og Norge, for ikke å tale om Finland og Amerika, hvortil også atskillige eksemplarer av hans arbeider går. »Sker dette ikke, så kan bogen ikke påregnes at blive udsolgt under årets literære julemarked, og forfatteren må da vente et helt år, før et nyt oplag tiltrænges«, skriver Ibsen fra München oktober 1877 til teatersjef Edvard Fallesen ved Det Kongelige Teater, forut for premieren på *Samfundets Støtter*.

Ved siden av de økonomiske verdiene var det selvfølgelig også en annen verdi som skulle tilgodeses, nemlig det dramatiske verkets integritet. Her skjelner dramatiker og teatermannen Ibsen klart mellom skuespillet som diktning og »den udførelse, der bliver det til del« og bemerker at »disse to ganske forskjellige ting sammenblandes«, hvis urpremieren kommer før utgivelsen. »Hovedinteressen kommer hos publikum i regelen mere til at rettes mod spillet, udførelsen, skuespillerne, end mod stykket selv«, heter det videre i brevet til Fallesen. Bare den trykte tekst er fullt og helt Ibsens eget verk, og det er dette verket som først skal presenteres og vurderes av offentligheten.

Samtidig ønsket Ibsen selvfølgelig at hans skuespill skulle nå ut til så mange mennesker som mulig. Hans publikum tilhørte jo hovedsakelig det dannede borgerskap, og store deler av denne gruppen bodde i små byer i provinsen, uten

adgang til teatrenes forestillinger. Under disse omstendigheter var boken en mer effektiv kommunikasjonsform enn oppførelsen. I dagens situasjon er forholdet mellom lesere og tilskuere sannsynligvis omvendt – man må formode at Ibsens teaterpublikum er langt større end hans leserkrets, i alle fall på internasjonal basis, der skuespillene ikke nødvendigvis er pensum i skolene.

Som dramatiker arbeidet Ibsen altså både scenisk og litterært, med henblikk på et dobbelt publikum. Denne dobbelte henvendelsen omfatter også en spesifikk, nærmest usynlig del av dramateksten – nemlig sceneanvisningene eller regibemerkningene. Ved en tidligere anledning kalte jeg dem »Ibsens parenteser: tause, men talende« – for de uttales jo ikke, men inngår likevel i teksten, som supplerende utsagn om tid og sted, om lys og lyd – og ikke minst om rollefigurenes utseende, oppførsel og reaksjoner. Den tale som ligger i de tause parentesene dreier seg paradoksalt nok ofte om visuell informasjon, men omfatter altså også usynlige lydeffekter, som dampskipsklokker, pianomusikk og pistolskudd.

Det har vært hevdet at de tause sceneanvisningene nettopp må være skrevet for det lesende publikum, som så å si har bruk for dem for å kunne se og høre fiksjonen for sitt indre blikk og indre øre, mens publikum jo kun får adgang til disse anvisningene i formidlet form, via forestillingens scenografi og via regien, som igjen kommer til uttrykk i skuespillernes opptreden. Det siste er riktignok en sannhet med modifikasjoner, for scenografer og instruktører føler seg jo langt fra forpliktet til å følge sceneanvisningene – snarere tvert imot, kunne man nesten tro ut fra mange moderne oppsetninger. Ikke desto mindre har disse regibemerkningene opprinnelig henvendt seg til et dobbelt publikum, med leserne som den ene adressat, og teatrets folk som den andre.

Sceneanvisningene inngår selvfølgelig i Ibsens litterære tekst, men med sin bakgrunn i det praktiske teatret, som teatermann, har han utvilsomt også skrevet dem som spilledirektiver, med et klart ønske om at teatrene ville følge dem i sine oppsetninger. Og enhver som vil analysere Ibsens skuespill – scenisk så vel som litterært – gjør klokt i å lese sceneanvisningene med særlig oppmerksomhet.

I et av brevene til Christiania Theater, angående Rosmersholm, anklager Ibsen teatersjefen for å ha lest hans skuespill »høyst overfladisk igennem«, »uden plastisk fantasi«. En slik bebreidelse ville han neppe ha kunnet rette mot en leser som John Northam, for nettopp den plastiske fantasien, den visuelle tolkningen er selve hovedpoenget i denne forskers meget grundige lesning av Ibsens tekster. I *Ibsen's Dramatic Method* ([1953] 1971) analyserer Northam Ibsens 12 siste samtidsdramaer ut fra forholdet mellom sceneanvisninger og dialog, med særlig vekt på sceneanvisningenes visuelle informasjon. Senere har en rekke forskere latt seg inspirere av denne metoden, blant annet den norske litteraturforskeren Asbjørn Aarseth (1999) og den danske teaterforskeren Svend Christiansen (1983). Her må vi nøyes med enkelte korte eksempler på Ibsens anvendelse av sceneanvisningene.

En viktig form for visuell informasjon ligger jo i rollefigurenes utseende, som Ibsen ofte beskriver i detaljer – med en slags rekord i *Hedda Gabler*. Foruten å angi kostymenes snitt og farger informerer Ibsen også om personenes høyde og bredde, hud og hår – ja, faktisk også om øyenfarge. Det siste er blitt brukt som et »bevis« på at det ikke kan ha vært hans hensikt at sceneanvisningene skulle følges i detaljer, men her skal vi huske at selv Ibsens realisme eller »naturesandhed« dreier seg om scenisk illusjon. Når han skriver at Heddas øyne er »stålgrå og uttrykker en kald, klar ro«, mens Fru Elvsteds øyne er »lyseblå, store, runde« og forskremte, så er øyenfargen først og fremst angitt som en del av karakterens personlighet. Og dette uttrykket kan en god skuespiller – med hjelp fra en dyktig maskør – saktens gjenskape uavhengig av den private fargeskalaen.

Selv ganske korte og tilsynelatende »nøytrale« sceneanvisninger kan formidle betydningsfull innsikt i dramatikerens intensjon. *Et dukkehjem* avsluttes for eksempel ikke med en replikk, men med en sceneanvisning, som med rette er blitt verdensberømt: »nedenfra høres drønnet av en port, som slås ilås«. I en scenisk sammenheng er det i og for seg en lydeffekt; som fortelles litterært, og på denne måten informeres Ibsens dobbelte publikum om at Nora virkelig forlater hus og hjem.

Den andre korte sceneanvisningen jeg vil nevne, finnes i siste scene av *En folkefjende*. Der har doktor Stockmann jo fått hele folkeopinionen mot seg etter sin påvisning av hjembyens forurensede vann, som ellers var byens viktigste næringsgrunnlag. Han er blitt angrepet både verbalt og fysisk, men føler selv at han er kommet styrket ut av striden: »Den sterkeste mann i verden, det er han som står mest alene«, lyder Stockmanns sluttreplikk. Men i den ledsagende sceneanvisningen har vi nettopp fått vite at han står omkranset av sin kone og sine tre barn. Stockmann er altså ikke alene – han er tvert i mot støttet av sin lojale familie. Det ligner en ironisk kommentar fra dramatikerens side.⁸

Vår tids instruktører og skuespillere insisterer selvfølgelig på å forholde seg fritt til sceneanvisningene, fordi teatret jo alltid må skapes og tolkes i sin egen samtid. Moralen må likevel være: Hopp aldri over sceneanvisningene! De må leses, vurderes og tolkes – innen de eventuelt forkastes.

Med overblikket over Ibsens teaterbiografi og eksemplene fra dramatikken har jeg altså ønsket å vise hvordan teatermannen Ibsen så å si har påvirket dramatikerens av samme navn. Det kan neppe være tvil om at hans mangeårige og allsidige teatererfaring har bidratt til den bevisste utnyttelsen av sceniske virkemidler i tekstene, som dermed nettopp fremtrer som dramatikkk – både scenisk og litterært.

Live Hov er professor i teatervitenskap ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hun er opprinnelig utdannet som skuespiller ved Statens Teaterskole i Oslo og har tidligere vært førsteamanuensis og professor ved Universitetet i Oslo. Hun har publisert bøker om de første skuespillerinnene i europeisk teater, om høyre og venstre i teatret og om kvinnerollene i gresk og romersk teater, foruten en rekke artikler om teater- og operahistoriske emner. Hennes siste bok, om Ibsen som teatermann, utkommer etter planen i november 2006.

Litteratur

- Aarseth, Asbjørn: *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* (Universitetsforlaget, Oslo, 1999).
- Barish, Jonas: *The Antitheatrical Prejudice* (University of California Press, Berkeley, 1981).
- Christiansen, Svend: *Henrik Ibsen og teatrets konventioner* (Gyldendal, København, 1983).
- Hov, Live: *Thalias første døtre. Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater* (Solum, Oslo, 1990).
- Hov, Live: *Kvinnerollene i antikkens teater – skrevet, spilt og sett av menn* (Universitetet i Oslo / Universitetsforlaget, Oslo, 1998).
- Ibsen, Bergljot: *De tre* (Det Schønbergske Forlag, København, 1948).
- Ibsen, Henrik: *Henrik Ibsens brev 1845-1905. Ny samling* (red. Øyvind Anker) (Universitetsforlaget, Oslo, 1979).
- Lund, Alvild: »Henrik Ibsen og det norske teater 1857-63«, in *Smaaskrifter fra det litteraturhistoriske seminar*, XIX, 1979.
- Northam, John: *Ibsen's Dramatic Method* (Universitetsforlaget, Oslo 1971 [1953]).
- Templeton, Joan: *Ibsen's women* (Cambridge University Press, Cambridge, 1997).
- Törnqvist, Egil: »Ibsen's Double Audience«, in *Nordic Theatre Studies*, vol. 10, 1998.

Noter

- 1 Når ikke annet er angitt, er artikler, anmeldelser og taler sitert fra HU bd. XV, og brev fra XVI-XVIII. Begge slags tekster står i kronologisk rekkefølge, bortsett fra at brevene til Sigurd og Suzannah Ibsen står som *Tillegg*, i bd. XVIII.
- 2 Boken utkommer etter planen i november på forlaget Multivers, under tittelen »...med fuld natursandhed«. *Henrik Ibsen som teatermann*.

- 3 De tre årsberetningene som finnes fra tiden ved Kristiania norske Theater, er gjengitt som »artikler« i *Hundreårsutgaven* bd. XV.
- 4 Fra brev til skuespillerinnen Sophie Reimers, datert München, 25. mars 1887.
- 5 En rekke av Ibsens brev er ikke inkludert i *Hundreårsutgaven*, men er senere publisert i *Henrik Ibsens brev 1845-1905. Ny Samling* (red. Øyvind Anker), 1979.
- 6 Se evt. min omtale av bukserollene i Hov 1990, ss. 90-98, og av *cross-dressing* i en bredere sammenheng i Hov 1998, ss. 449-458.
- 7 Fra brev til teatersjef Peter Hansen, datert 15. desember 1894.
- 8 I Templeton 1997, s. 166 er denne konstellasjonen av dialog og sceneanvisning kommentert som et feministisk poeng.